

caiana

Ana Clarisa Agüero

Las manos del Greco. Arte y cultura de Córdoba en 1916

Las manos del Greco. Arte y cultura de Córdoba en 1916*

Ana Clarisa Agüero

1.

*Y el tránsito de un mundo a otro,
de la región sensual a la región etérea,
nos lo facilitaba el Greco.
Azorín, Madrid, 1941*

*Nada te turbe, nada te espante,
todo se pasa, Dios no se muda
Santa Teresa, S. XVI*

Hay en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba una pintura llamada Santa Teresa de Jesús (**Fig.1**). Se trata de una tela dominada por dos figuras de cuerpo entero que toman casi toda la altura del cuadro; una de ellas, desde luego, la santa; la otra, un pastor con cayado y zurrón que inclina su rostro ante la mirada recta y compasiva de aquélla. Detrás, pacen las cabras.



1- Jorge Bermúdez, *Santa Teresa de Ávila*, 1912, óleo sobre tela, 200,5 x 180 cm, Córdoba, Colección Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.

Frente al protagonismo del doble retrato, el paisaje de fondo, tratado a modo de telón, es tan significativo como los personajes: una caída de terreno -un río y un apretado valle respecto del sitio en que estos se encuentran-, luego una pequeña aldea y finalmente una ladera escarpada, rematada por un monasterio o una iglesia de alto campanil. Otra construcción muy marginal hacia la izquierda, a menor altura y casi molesta respecto de la escena central, sugiere que se trata de un paisaje muy preciso.

Si la atención se concentra en las figuras, no es difícil advertir el alargamiento de manos, rostros y pies que, *maniera* característica del Greco, reverberó notablemente en parte del modernismo español -y en Ignacio Zuloaga de manera especial-; el juego entre figura y fondo (el propio carácter escenográfico de un paisaje que, no obstante, es central) señala en la misma dirección: el Toledo del Greco o los campos y ciudades *verticales* pintados por el vasco Zuloaga. Si se cede a la dominante terrosa de la escena, lo que se insinúa es, a un tiempo, una larga tradición cromática española (la oscuridad de Ribera, Murillo o Zurbarán, sin sus iluminaciones puntuales) y las huellas de su actualización por el modernismo regionalista de Zuloaga, Valentín de Zubiaurre, y aun el propio Sorolla retratista de los años noventa.¹

A pesar del motivo religioso de la tela, la representación de Santa Teresa de Jesús en su hábito carmelito y sin más atributos ni estigmas parece marcar el tiempo terrenal de la escena, probablemente recogida de sus escritos autobiográficos. En lo que hace al referido paisaje, su protagonismo remite a algo que aquel modernismo regionalista de umbrales del siglo XX llegó a convertir en convención: la precisión de sus referentes comarcales y su carácter tendencialmente castellano.² Así, tanto por su tema como por sus datos compositivos más evidentes, la tela en cuestión remite a un largo capítulo pictórico, central en la forja de la imagen de la “España negra” pero también -ya en estrecho vínculo con la literatura- en su reorganización como sustrato de la nación española.

La *Santa Teresa de Jesús*, firmada en 1912 en Segovia, pertenece a Jorge Bermúdez (1883-1926), artista porteño que había disfrutado de una beca de formación europea entre 1910 y 1913, permaneciendo especialmente en París e

incursionando en España. Entre uno y otro destino, Bermúdez había recibido la guía y alta sugestión de Ignacio Zuloaga; influencia que, según Manuel Gálvez, la crítica había juzgado excesiva en su envío al Salón Nacional de 1912.³ La tela, expuesta ya en una muestra individual del artista realizada en Buenos Aires en 1913, obtuvo el primer premio en su categoría en el Salón de Córdoba de 1916, cuyo catálogo la consigna como *Santa Teresa de Ávila*, el otro nombre que identifica a la santa castellana. Llegada junto a *Procesión en Segovia*, también parte de la exhibición porteña del año trece, la *Santa Teresa* ingresó así a la colección de la provincia de Córdoba, de reciente vida y muy marcada entonces por un momento anterior de la pintura española.

2.

Si la atención a una sola obra no es capaz de devolver por sí misma una imagen más completa de los mundos artísticos, sociales y culturales de los que participó, puede ciertamente ser una puerta de acceso a ellos. En este caso en particular, el aire de familia entre la pintura de Bermúdez y la obra de Zuloaga, así como la propia circunstancia de su victoria en el Salón, activaron una serie de inquietudes que apuntaban en distintas direcciones.⁴ Este trabajo sigue en parte la secuencia de esa indagación estimulada por una homología formal, por el reconocimiento de ciertos temas y por algunas intuiciones fuertes. En lo fundamental, la idea es partir de la llegada de *Santa Teresa de Jesús*, su victoria e integración a la colección pública cordobesa, para revisar, al menos sumariamente, algunas de las dimensiones implicadas: un hito artístico-institucional como el Salón de Córdoba, un estado de la colección pública de arte y un momento artístico-cultural de la ciudad.

En rigor, esas dimensiones son parte de los contextos sin los cuales no habría Bermúdez en Córdoba ni *Santa Teresa* en el Museo Provincial, pero entre ellos se agita otro que por momentos amenaza convertirse en el verdadero tema de este trabajo: el vínculo entre Córdoba y la cultura española. En tal sentido, estas *manos del Greco* (que parafrasean el título de un libro de poemas de Alfredo Brandán Caraffa) aluden a dos cosas que merecen ser discernidas.⁵ Por un lado, a España y la cuestión española en América. Por otro, a la circulación efectiva

aunque alambicada de una referencia ante todo cultural, cuyas fuentes son españolas y recientes: las figuras del Greco, de Castilla, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, de las ciudades y el paisaje castellanos, tal como ellos fueron reactivados en la España finisecular por los artistas y escritores reunidos en torno de dos sedes principales: el grupo forjado desde los años noventa entre Barcelona y Sitges en torno a Santiago Rusiñol y el de escritores noventayochistas vinculado a Pío Baroja en Madrid, que escogería sus interlocutores pictóricos entre los cultivadores del paisaje castellano en clave regionalista, a lo Zuloaga o Darío de Regoyos.

Azorín alude al protagonismo de ambos grupos en el redescubrimiento del Greco hacia el 900, al que atribuye el comienzo de “la preocupación en el arte –poesía, novela, pintura– por el paisaje castellano y por las vetustas ciudades”.⁶ Toledo, Segovia, Ávila y Castilla (germen de España) toda, como testimonian entre tantos otros Maurice Barrès, Antonio Machado y Zuloaga o, entre nosotros, Rubén Darío, Enrique Larreta, Bermúdez y aun Brandán Caraffa.⁷ De la incidencia de ambos núcleos en la vida cultural rioplatense hay pocas dudas, aunque resulte más complejo determinar (en medio de tan intenso y desigual comercio de hombres, libros, cuadros e ideas) por qué caminos, mediante qué vínculos efectivos y con qué concreto suceso se daba este contacto en cada sitio. No se trata sólo de la diversidad urbana o regional argentina, sino también del hecho de que lo que el Greco había reunido en España, pese a su amplio efecto multiplicador, no evolucionaría por los mismos carriles en Madrid y en Barcelona.

3.

La pintura de Jorge Bermúdez fue enviada a la primera –y, hasta donde sabemos, única– edición del Salón de Córdoba, certamen que la Comisión Provincial de Bellas Artes creada por el gobernador Ramón Cárcano había comenzado a proyectar en 1913. Su Reglamento, aprobado entre abril y diciembre de 1915, estableció la regularidad bianual del evento, las categorías en concurso (Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Decorativas), un régimen de jurados especiales y siete premios (excepto la última, dos por categoría); premios que eran monetarios y fundaban la adquisición por la Comisión, que debía resolver el destino de las

obras.⁸ *Santa Teresa de Jesús* (única obra premiada del Salón de 1916) fue destinada a las Salas de Pintura del Museo Politécnico Provincial –germen del actual MPBA–, sección que debió ser el horizonte ideal de las adquisiciones previstas.⁹ Los premios no otorgados fueron reorientados a la compra de obras, a manera de estímulo pero marcando la distancia respecto de otros merecimientos. Dentro del Salón tuvo lugar también la exposición individual del joven Octavio Pinto, según *La Nación* (2 de mayo de 1916), dominada por “paisajes de la Córdoba colonial”. Con esto Pinto anotaba uno de los grandes logros de ese año, que para él se completaría con la compra de *La iglesita azul* (quizás a partir de los fondos excedentes del Salón) para la colección provincial y con el otorgamiento de una beca de formación europea.

Pese a su fugaz vida, el Salón de Córdoba tuvo varias aristas de interés.¹⁰ La primera de ellas fue el modo en que se encadenó a una serie de hitos institucionales que dinamizaron sensiblemente el cuadro artístico local: la creación de las Salas de Pintura y el inicio de la colección estatal, entre 1911 y 1912; su inauguración, reforzada por un copioso depósito de obras del Museo Nacional de Bellas Artes, en 1914; la creación de la CPBA y un fondo presupuestario particular, entre 1913 y 1914; y la construcción de un edificio para el museo que privilegió claramente la sección artística, entre 1915 y 1916. La seguidilla de iniciativas no siempre fue articulada ni planificada (si se piensa en la transición entre las gobernaciones de Félix T. Garzón y Cárcano, en 1913, podría decirse incluso que se trató de una acumulación bastante aleatoria), pero esto no disminuyó su impacto general.

Admitidas las discretas dimensiones del mundillo artístico cordobés, el proyecto del Salón apuntó sus razones tanto en la necesidad de estimularlo, intensificando el vínculo con otros centros artísticos, como en la perspectiva de dar a conocer el paisaje provincial a través de las obras expuestas en el Salón, atrayendo así viajeros a la ciudad y la campaña. La elección del mes de mayo correspondía a esa preocupación a un tiempo artística y “turística” y eludía la superposición con el Salón Nacional.¹¹ Éste, sin embargo, no fue el único punto –ni el más importante– en que el salón cordobés se distinguió de su modelo, cuyo

reglamento mayormente parafraseaba: a diferencia del salón porteño, Córdoba no condicionó la premiación al “carácter nacional” de las obras aunque sí a la nacionalidad de los artistas.¹²

Dado que el nuevo museo neoclásico diseñado por Juan Kronfuss no llegó a concluirse para el evento, el Salón de Córdoba abrió sus puertas en el Pabellón de las Industrias, exhibiendo durante todo el mes de mayo más de 300 obras de artistas provenientes de Córdoba y otras partes del país, especialmente Buenos Aires.¹³ Entre los locales o afincados en Córdoba, expusieron entonces Manuel Cardeñosa, Guido Buffo, Octavio Pinto, Francisco Lesta, Guillermo Butler, Walter de Navazio, un joven Francisco Vidal y Antonio Pedone; en su condición de jurados, lo hicieron fuera de concurso Kronfuss (representando a la Dirección de Arquitectura), Emiliano Gómez Clara, Carlos Camilloni y Ricardo López Cabrera.¹⁴ Cien de las obras fueron reproducidas en el catálogo ilustrado, selección que, como ha señalado Marta Fuentes, puso de relieve una jerarquía activa conforme a la cual, entre otras cosas, se constata el lugar aún secundario de figuras que serían principalísimas en la década siguiente, como Vidal y Pedone.¹⁵ Frente a ellos, se advierte no sólo el protagonismo de una serie de artistas foráneos (comenzando por los primitivos integrantes del Grupo Nexus –P. Collivadino, C. Ripamonte, C. Bernaldo De Quirós– y siguiendo por Bermúdez, que encabezan las reproducciones) sino también el de ese artista *recobrado* por Córdoba que era Gómez Clara, o esos *étrangeres* llegados poco antes y rápidamente integrados como *maestros* que eran Camilloni y López Cabrera.¹⁶

Aunque el Salón de 1916 fue objeto de aplauso general, convivió también con las críticas respecto de una selección que, a juicio de algunos, no había sido todo lo exigente que era de esperar.¹⁷ Y si entonces prevaleció el optimismo, también retrospectivamente es dado atribuirle una elevada significación por la obras que pudieron verse allí, por las figuras representadas en él y por la medida en que esa movilización colectiva de artistas activos pudo dinamizar un cierto estado local del arte y promover un nuevo umbral tanto plástico como sociológico.¹⁸ De las telas *locales* expuestas (que debieron verse por primera vez en Córdoba, ya que su carácter inédito a nivel local era uno de

los requisitos reglamentarios), varias irían ingresando luego a la colección provincial, a veces precedidas de cierto suceso; entre ellas, *Numen tutelar de Ongai* (**Fig.2**), del criollo Octavio Pinto, *Primera Misa*, del nacido italiano Carlos Camilloni (**Fig.3**), y *Retrato del Gobernador Cárcano*, del español López Cabrera (**Fig.4**).



2- Octavio Pinto, *Numen tutelar de Ongai*, ca. 1910, óleo sobre tela, 154 x 120 cm, Córdoba, Colección Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.

Numen tutelar de Ongai ya había merecido un Premio Estímulo en el Salón Nacional de 1915; siendo una pintura temprana (ca. 1910), Gálvez señaló a colación de sus sucesivas exhibiciones que allí, en esa tela, Pinto había mostrado verdadera “garra” y demostrado poder ser el poeta de un paisaje (el de las sierras) y una escuela nacionales.¹⁹ En aquel año, el pintor había obtenido también su Medalla de Oro en la Exposición Internacional de San Francisco e ilustrado el *Poema de Nenúfar* de Arturo Capdevila, impreso por Vicente Rossi y editado por la porteña *Nosotros*. Integrante de la revista, Gálvez –que conocía a Pinto de pequeño y gustaba jugar a detector de talentos– señalaría en 1916 el carácter consagratorio de aquella intervención gráfica; algo de lo que se puede dudar no sólo a la luz de los reconocimientos obtenidos por Pinto en instancias más específicas y de cierta envergadura sino también, en sentido inverso, del hecho de que dos de sus grandes logros de ese año (la venta a la provincia de *La iglesia azul* y la obtención de la beca) precisaran aún de la mediación de su amigo Deodoro Roca, ya a cargo del museo.

Primera Misa, de Camilloni, fue expuesta fuera de concurso, ya que el artista era también jurado de Artes Decorativas. La tela, que muestra un

fragmento de la fachada de la Compañía de Jesús, fue escogida el mismo año para ilustrar la portada del folleto con el que se difundió *Salamanca. Costumbres cordobesas*, pieza teatral del cordobés Julio Carri Pérez que había sido estrenada en la ciudad en 1915, con gran suceso, por una compañía porteña. La elección del editor (Étneo Mángano) resulta interesante si se considera que Camilloni, instalado en Córdoba e integrado a la Academia desde hacía cuatro años, era ya un reconocido artista gráfico (había ilustrado también la portada del Catálogo del Salón) pero sólo practicaba pintura de caballete en forma subsidiaria. Esa convergencia inusual, favorecida por la actividad editorial entre el momento de la exhibición y el de la adquisición estatal de la obra, ofrece una pauta de cómo literatura y edición pudieron reforzar los créditos propiamente artísticos de ciertas figuras dentro de un mundo cultural todavía muy integrado.



3- Carlos Camilloni, *Primera misa*, 1916, óleo sobre tela, 116,5 x 100,5 cm, Córdoba, Colección Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.

La cuestión reenvía a otro dato del Salón de Córdoba que, sin ser una singularidad respecto del nacional, se engarza de manera muy clara a un momento local: la inclusión de Arquitectura y, en especial, Artes Decorativas como categorías en concurso, en parte contrariando el privilegio de las artes puras y no utilitarias desde 1911. Hay en esto más que mero apego a la fórmula del Salón Nacional –como ya se vio, vulnerada en el significativo asunto del “carácter nacional” de las obras–, y tal vez lo primero que haya que mencionar es que, en los mismos años en que el salón se proyectaba y realizaba, lo

propio ocurría con el Taller de Tapices y Encajes Coloniales, también impulsado por la CPBA y orientado por el doble propósito de preservar técnicas que se consideraban en extinción y ensayar su desenvolvimiento artesanal y comercial.²⁰ El proyecto de edificio de museo realizado por Kronfuss en 1915 contemplaba un ambiente especialmente dedicado al funcionamiento del taller, el que finalmente debió ubicarse en otros locales, como todas las secciones de la institución cuyas salas no llegaron a levantarse. Revelando el momento inicial de la empresa, pero también subrayando la determinación respecto de las artes decorativas, se optó por exponer en el Salón los textiles históricos del convento de Santa Catalina de Siena, los que fueron ampliamente celebrados por la prensa porteña y, en tal sentido, avanzaron en uno de los propósitos de creación del taller: la defensa de una peculiaridad regional fundada en fondos efectivos, sobre los que podía elaborarse una tradición artesanal-manufacturera.²¹



4- Ricardo López Cabrera, *Retrato de Ramón J. Cárcano*, ca. 1916, óleo sobre tela, 75,5 x 60,3 cm, Córdoba, Colección Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.

La segunda cuestión que acaso deba indicarse es que la propia actividad en Córdoba de una figura como Kronfuss, entonces Director General de Arquitectura de la Provincia y responsable del proyecto de ampliación de la Legislatura (expuesto junto al de museo), ofrecía una caja de resonancia muy adecuada para que las artes decorativas se integraran al salón de pleno derecho. Especialmente interesado en volcar la arquitectura del lado de las bellas artes y no del de la ingeniería, Kronfuss ofició allí de jurado y de crítico, encarnando así la autoridad arquitectónica y el

criterio creativo pero también, y esto no debiera olvidarse, ofreciendo un eslabón más a la convivencia entre las artes “superiores” y las utilitarias y populares que gustaba relevar y ejercitar con gozoso anti-industrialismo.²²

4.

Merced a la obtención del primer premio en el Salón de Córdoba, la *Santa Teresa* de Bermúdez vino a integrarse entonces a la colección provincial que alimentaba desde 1914 las Salas de Pintura del Museo Politécnico de Córdoba.²³ Estas salas habían sido creadas como sección especial de ese museo integral en 1911, poniendo de manifiesto tanto la expectativa estatal de constituir colección desde la nada (una audacia muy original dentro del panorama argentino, si se compara con el Museo Nacional de Bellas Artes que las precedió o el municipal rosarino que las sucedió) como una sensible voluntad pedagógica. Encargada a la acción de los directores del Museo y la Academia de Bellas Artes, Jacobo Wolff y Emilio Caraffa, la colección provincial no pudo sino crecer tensionada entre ese designio de las gestiones conservadoras, las limitaciones presupuestarias derivadas de esas mismas gestiones y las restricciones adicionales impuestas por un mercado internacional de arte fuertemente jerarquizado. De este modo, ya en el programa fijado en 1912 para el desarrollo de la colección se expresó bastante claramente la voluntad de producir una suerte de repertorio visual del arte occidental, declinando pretensiones de autenticidad y grandes firmas y, en consecuencia, abriendo el margen para la integración de copias, grabados y reproducciones de obras antiguas cuanto de obras contemporáneas de firmas *menores*. Y si esta prescripción reposaba en una suerte de acuerdo muy extendido, según el cual el arte local habitaba el futuro y las salas contribuirían a producirlo, no parece menos cierta la aceleración introducida por la serie de acciones estatales propiciadas entre 1911 y 1916 y su concurrencia con una serie de factores culturales y mercantiles de diverso alcance.²⁴

Así, dentro de las varias restricciones que sufrió la acción de Wolff y Caraffa, las primeras compras efectivas de obras europeas parecen haber tenido lugar casi inmediatamente a la formulación del programa coleccionista, en ocasión de la Tercera Exposición de Arte Moderno Español, acercada por el *marchand*

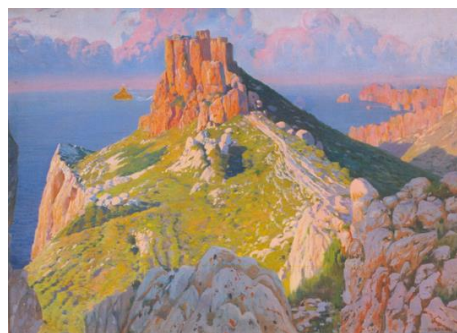
catalán Eduardo Miralles y montada en el Salón Fasce en 1912. A partir de una serie de compras muy peleadas con la contaduría provincial, así ingresaron a la colección un conjunto de obras que marcaron sensiblemente su fisonomía inicial. Las pinturas de Francisco Pradilla, Joachim Armet, Dionisio Baixeras, Lluís Graner y Modest Urgell fueron integradas de este modo, acordando precios por grupos o unidades, y así lo hizo también, más disputado aun, el boceto de *Combate con los moros*, de Mariano Fortuny. Con esto, el primer momento de la colección quedó matizado (exceptuando a Pradilla) por una dominante catalana, parcialmente contemporánea pero también más claramente académica que la que gobernaba el presente artístico de la propia España o la forja de colección de un museo como el MNBA: se integraban aquí paisajes o figuras de matriz realista mientras tenía lugar en aquella una segunda ola impresionista o su inflexión sintética (Joaquín Mir o Isidro Nonell, por pensar sólo en Cataluña), o cuando el MNBA contaba ciertamente ya con *sorollas* luministas y zuloagas *regionalistas*.²⁵

Prevista desde 1912, la integración de artistas de actuación local reforzó ese patrón, reuniendo un discreto conjunto de obras representativas del, también discreto, grupo de “precursores” contorneado por las exposiciones del Ateneo de Córdoba en la década del noventa: M. Cardeñosa, A. Piñero o el italiano H. Mossi, así como una obra de J.M. Ortiz, antiguo becario provincial. Simultáneamente, ingresaban ciertas copias de obras antiguas europeas y un enigmático *marchand* francés, Mr. Chevallier, introducía un pequeño paisaje de Courbet (*Puesta de sol*).

Aunque la ponderación de las dimensiones del fondo artístico en esos primeros años no puede sino ser aproximativa, la tendencia cualitativa es ajustada y pasible de una comparación a grandes trazos.²⁶ La actividad de ciertos circuitos artístico-mercantiles, la jerarquización de los espacios por estos implicados o excluidos, están en el revés de las compras efectivas, sensiblemente condicionadas por aquéllos. De este modo, la forja inicial de la colección cordobesa no puede ser entendida sin considerar la articulación subsidiaria de la ciudad a un circuito secundario del mercado internacional del arte, en el que fundamentalmente viajan obras españolas,

italianas o alemanas de un momento anterior; circuito, no obstante, respecto del que se definían sus centros efectivos, a despecho del reinado francés contemporáneo y en detrimento, también, de los dos grandes nombres españoles que se disputan entonces los mercados *mayores* de América (Nueva York y Buenos Aires); es decir, Sorolla y Zuloaga.

Frente a ese panorama cobra mayor interés una compra anterior a la creación de las salas: el *Paisaje de las Baleares* (o *Paisaje de Mallorca*) de Santiago Rusiñol (**Fig.5**), artista faro del modernismo catalán. La pintura fue adquirida en octubre de 1910, durante la visita del artista a Córdoba.²⁷ En 1912 comenzó a ser reclamada a la Casa de Gobierno para su integración a la colección que se exhibiría en las salas y, aunque no conocemos el año en que eso se sustanció, su propia presencia dentro del patrimonio estatal resulta, por contraste, significativa. Porque ciertamente este *Paisaje*, con su peñón junto al mar, de pinceladas libres y vocación impresionista, traía consigo un mundo que hasta entonces varios, por ejemplo Pinto, sólo habían podido conocer a través de reproducciones.²⁸ Quedaba así en Córdoba una atractiva aunque aislada pieza sobre la que sedimentar el estrato de modernismos estéticos que, en la década siguiente y merced a las becas de formación europea, marcaría el tono general de la colección (puede pensarse en el puntillismo y el manejo de luces de Antonio Pedone o José Malanca). Por lo demás, Rusiñol había tenido ya varias estancias parisinas, las más tempranas en compañía de Ramón Casas y Miguel Utrillo (sus compañeros en la fundación de *Els Quatre Gats* en 1897) y algunas de ellas propiciatorias de su estrecho vínculo con el vasco Ignacio Zuloaga.



5- Santiago Rusiñol, *Paisaje de Mallorca*, 1902, óleo sobre tela, 100,6 x 135,5 cm, Córdoba, Colección Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa

5.

El ingreso de *Santa Teresa de Jesús* a la colección de la provincia es también sintomático de un momento de la pintura y la cultura locales, entendiendo por ello no sólo una cuestión de artistas, instituciones y géneros transitados sino también una cierta cultura visual y un cierto horizonte de ideas. Al menos eso cabe imaginar de su victoria dentro de un certamen que, con sus limitaciones, ofrecía un relativo campo de elección (un conjunto de buenas obras marcadas por el impresionismo, como ha señalado Fuentes, y un número de reconocidos pintores y escultores). Desde luego, debieron jugar su parte en esa victoria tanto el que Bermúdez viniera acreditado por un Salón Nacional y algunos otros premios cuanto el que su vinculación con Zuloaga (recordemos, la gran figura del Centenario porteño) fuera conocida por el público entendido –comenzando, quizás, por ese Gálvez que había visitado aquel salón nacional y visitaría el de Córdoba, destinando algunas medulosas páginas al artista entre 1912 y 1914. Una posición tal, sin embargo, no era exclusiva de Bermúdez, como sugiere la presencia de Bernaldo de Quirós.

No pretendemos poder ofrecer las razones del privilegio dado a *Santa Teresa de Jesús*, pero sí es posible sugerir que, en lo que dependió del artista, debieron jugar su parte tanto el programa iconográfico escogido cuanto su despliegue a través de un conjunto discreto y reconocible de posibilidades formales; y, en lo que hace al jurado, ciertas disposiciones e ideas tan fuertes como para añadir al juicio de su superioridad el que se colegía de haber declarado desiertos todos los demás premios.

Si se atiende al envío efectuado por Bermúdez al Salón Nacional de 1913 (*El Poncho rojo*) y al que realizaría en 1917 al I Salón de Otoño rosarino (*Riña de gallos*, también ganador), resulta bastante evidente que su elección de cara al salón cordobés, liberada de la imposición “nacional”, fue ante todo temática, y sucumbió a la extendida representación de la Córdoba católica.²⁹ Bermúdez participó aquí con dos telas que, en todo caso, tenían a España como referente *nacional* y que habían sido muy criticadas en 1913 en la Capital por su zuloaguismo, juzgado imitativo.³⁰

Ciertamente, aunque la fecha de *Procesión en Segovia* nos sea desconocida, todo indica que ambas telas fueron elaboradas en la escala española de Bermúdez, ya bajo el maestrazgo de Zuloaga que es razonable remitir a París y probablemente durante alguna de las regulares estancias segovianas de éste. En todo caso, ambas exhiben su marcada impronta, tanto formal y cromática como temática, y esto menos por el motivo terrenal-religioso que por su inscripción en una serie de representaciones de tema popular y regional propia de ese modernismo reacio a colores vivos y *pleinairismo* de playa (en abierta disputa con la deriva de Sorolla desde comienzos de siglo).³¹ Un modernismo *noventayochista* inseparablemente pictórico y literario que, de Darío a Unamuno, De Maetzu o Zuloaga, de Azorín a Baroja, Valle Inclán o Darío de Regoyos, se orientó tras la derrota de Cuba a una búsqueda nacional anclada regionalmente y resultó altamente protagónico en la elaboración de la meseta castellana como paisaje nacional español.

Así las cosas, puede pensarse que si Unamuno había alentado a Zuloaga a pintar España sin dejar de mirar a París (fórmula de modernidad que equilibraba dosis de nacionalismo y cosmopolitismo), Bermúdez encontró que el modo de suplir su carencia de telas *cordobesas* –y acaso eludir la inadecuación de gauchos y galleros pampeanos– era proponer un tema caro a los cordobeses; la operación no era nueva y, básicamente, consistía en sustituir la *España negra* por aquella ciudad argentina a la que había tocado jugar su papel.³² Huelga decir que ni en España ni en Córdoba tales sinonimias estuvieron libres de ambigüedad, y esto no sólo porque el significado se ampliaba o restringía según los casos (clerical, conservadora, tenebrosa, embrutecida, pobre o todo eso) sino, especialmente, porque incluso estabilizando su significado esa negrura fue valorada de modos muy diversos según los momentos y según los actores. Y en este punto, hay más que casualidad en la analogía establecida por Bermúdez, ligado como estaba a aquel movimiento que había promovido la indagación regional como vía hacia la revelación del “alma nacional”.

Si alguien estaba en condiciones de entender eso era precisamente el autor de *El solar de la raza* (1913), doblemente regocijado al ver cómo aquel esfuerzo ejercitado respecto de España se

reproducía en tierras argentinas (una vía privilegiada para decantar *forma* de *fondo*, como había creído preciso Juan María Gutiérrez).³³ De todos modos, la medida en que ese arte de vocación *nacional* se había vuelto dominante en España y había también conquistado buena parte del mercado porteño desde 1910 difícilmente escapara a dos de los jurados en la categoría pintura, el joven Miguel Ángel Cárcano y el pintor López Cabrera.³⁴ A diferencia del proceso de admisión, que los tenía como árbitros excluyentes en su categoría, para la premiación estos jurados estaban obligados a acordar criterios con el conjunto de la Comisión de Bellas Artes, lo que seguramente contribuyó a precipitar la decisión: formaban allí parte de los cuadros culturales que acompañaron las múltiples iniciativas de Ramón J. Cárcano, entre los que había historiadores de la colonia y coleccionistas de objetos coloniales (Pablo Cabrera y Jacobo Wolff), preservacionistas de edificios y técnicas (Juan G. García), un artista informado como Gómez Clara o un inminente sociólogo-historiador (que lo sería de las ideas y la cultura argentinas) como Raúl Orgaz.³⁵ Como en muchos otros capítulos de una ciudad cuyas elites culturales, aunque renovadas y diversificadas, estaban aún muy integradas, la ambigüedad del motivo del cuadro debió ser un aliciente suplementario: una figura religiosa pero una escena terrenal; una santa pero una santa intelectual, reformadora –y a su modo resistente–, que gozaba de un amplio culto laico; una santa representada con cuadernos y pluma y aceptada por poetas, filósofos y pintores; y una santa, también, cuyo misticismo conducirá largamente –como el de San Juan de la Cruz– el problemático vínculo entre *región etérea* y *región sensual* del que hablaba Azorín.

La ambivalencia es entonces el precio regular de la integración de la elite cultural, y sucesos muy próximos a esta fecha, como la reforma universitaria de 1918, vendrían a mostrarlo con crudeza. Hasta ese momento, y aun entonces, sólo duplicidades del tipo de la que habilitaba la santa hacían posible un acuerdo que fuera del cosmopolitismo liberal conservador de Miguel Ángel Cárcano al liberalismo progresista de Raúl Orgaz, o al catolicismo colonialista de Pablo Cabrera. Producto de ese singular concierto entre un criterio estético informado e inquietudes a un tiempo nacionales y regionales, la elección del jurado representó un efectivo gesto de sincronización respecto de los centros

activos para el arte local, habilitando el ingreso de una obra que, si se imagina a la par que la de Rusiñol, al menos completaba un cuadro “español” bastante reciente. En efecto, aun faltando las luces de Sorolla o los jardines simbolistas del catalán, la integración de *Santa Teresa de Jesús* implicó también un salto a los modernismos que la exposición del Centenario había consagrado en Buenos Aires, así como un dato más del reencuentro con los centros nodales de la cultura española.

Nacional pero de otro país, es lícito dudar de si una elección tan española como ésta hubiera sido posible poco tiempo atrás. A nuestro juicio, entre sus condiciones eficientes estuvo la intensificación de los vínculos a escala hispanoamericana desde comienzos de siglo, más dominados por el modernismo literario con sede en Madrid que por el catalán de vocación parisina que empujaba al pasado –y a Córdoba, que era un modo de empujar al pasado– a sus antecesores. Podría sugerirse incluso que la acción combinada del 98 y el modernismo literarios contribuyó a segmentar el espacio de la pintura española entre aquella que seguía el ritmo parisino, del decorativismo al simbolismo (Casas o Rusiñol), y aquella que reconocía en Madrid una renovada metrópoli a la cual, sin inconvenientes, podía irse y volverse desde París, recogiendo de ésta la actualización formal y de la otra las inquietudes y los temas (Zuloaga o De Regoyos).³⁶ Como vimos, redes de ese último tipo, de escala hispanoamericana, vinculaban en la década del diez a Unamuno, Azorín y Valle Inclán con Zuloaga, a éste con Bermúdez o Enrique Larreta, a Pinto con Capdevila, Gálvez, Baroja o Amado Nervo. Sólo para ilustrarlo, podría invocarse el modo en que el periodista y dramaturgo cordobés Julio Carri Pérez se refería a José Enrique Rodó en ocasión de la publicación de *El mirador de Próspero*: el uruguayo le parecía “la más fervorosa concreción de la raza en América”, tal como había enunciado ya Francisco Villaespesa, “el mayormente poeta de los jóvenes poetas españoles” (él sí un modernista *tout court*).³⁷

Entre las condiciones del suceso de *Santa Teresa de Jesús* estuvo también la notable reactivación de la cuestión española en una ciudad como Córdoba, que había sufrido especialmente el estigma colonial en tiempo republicano y sólo comenzaba en estos años a ajustar cuentas con aquel pasado. Una serie de

rescates selectivos fueron precipitándose en la década del diez, habilitando crecientemente la reconsideración de España.³⁸ Hubo un ritmo local en esa digestión del pasado español, algo que dialogaba no sólo con la mayor densidad de la historia colonial de Córdoba respecto del puerto sino, también, con el modo en que su condena en tanto proyección americana de la *España negra* demoró la ruptura (entendida como toma de distancia y conciencia histórica de aquel pasado) y la reconciliación. Desde nuestra perspectiva, el fracaso del primer proyecto realizado por Kronfuss para el Museo Politécnico (proyecto historicista que integraba con excesivo eclecticismo una serie de motivos coloniales muy reconocibles: la cúpula de la catedral, la balaustrada de Santa Catalina, etc.), es una evidencia de ello. Y si esto, que ocurrió en 1912, fue síntoma de la ambivalencia de la cuestión colonial, ésta se mediría de inmediato en la suerte de un conjunto de otros rescates de tipo editorial, museográfico o industrial. En 1913, la llamada Biblioteca del Tercer Centenario comenzó a recuperar un momento de la universidad colonial y algunos de sus testimonios; en 1915, el Taller de Tapices se propuso rescatar un acervo técnico ligado a los textiles *criollos*, admitiendo su valor histórico y estético y su potencial económico; en el propio Salón de 1916, como señalamos, los tapices coloniales pudieron ser la vedette del evento, y al parecer fueron coloniales los motivos de las obras expuestas por Octavio Pinto; ya en 1917, Deodoro Roca propuso una reformulación del Museo Provincial que otorgaba un lugar principal a la sección colonial (marcadamente acrecida por la compra de la colección Wolff), apuntando a su autonomización y articulación a un centro de investigaciones que, creía, sería el aporte principal de Córdoba a la nación. Así las cosas, no es difícil advertir que Roca proyectaba en museos el tipo de regionalismo de vocación nacional que Gálvez esperaba de Pinto o de Bermúdez; al igual que Kronfuss lo propiciaba en su indagación del fondo colonial como fundamento de una arquitectura *argentina*. Un par de años antes del Salón de 1916, Cupertino del Campo había anunciado también una era regional-nacional para Córdoba; era ligada al desarrollo del paisaje serrano y que, en verdad, hallaría su momento áureo en la década siguiente.³⁹

En parte, eso fueron o favorecieron en Córdoba los diversos modernismos: desde aquel

luminoso Rusiñol que estimulaba a Pinto hasta este oscuro Bermúdez motivado por Zuloaga y el Greco; desde los becarios que, en la década siguiente, harían de la colección un coto argentino de puntillismos, impresionismos y estilización controlada (con Pedone, Malanca o Vidal) a la postulación del neocolonial como vía arquitectónica nacional.⁴⁰ Todo esto será mucho más claro entrando en los años veinte, lo que también ha de decir algo sobre el modo en que se produce la estratigrafía de colecciones, géneros y estilos en espacios periféricos; esto es, el modo en que el ritmo de integración de lo nuevo participa tanto de procesos de acumulación temporal cuanto de desplazamiento espacial.

6.

“¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!
¡Castilla, tus decrepitas ciudades!
¡La agria melancolía
Que puebla tus sombrías soledades!”

—
“Mas otra España nace...”

Antonio Machado, Campos de Castilla, 1912

En buena medida, se trata de procesos por los cuales las metrópolis se renuevan lanzando a sus costados el excedente de la producción cultural de un momento anterior, y el arte *moderno* de provincias se actualiza en el terreno de la experimentación de ayer. Todo esto no es nuevo y resulta parcialmente ajustado para caracterizar la situación del arte y la cultura cordobeses en la década del diez. Creemos haber mostrado, sin embargo, que esos procesos revisten también una densidad que desaconseja comenzar por tales enunciados generales; algo que, por ejemplo, podría llevar a sobreentender una centralidad indiscutida de París cuando la escena local reclama atender más a Madrid o a Barcelona (e incluso diferenciarlas). Esto no sólo deriva de un vínculo de larga duración con la península ni de la intensidad pasada del momento colonial sino de procesos de reactivación contemporánea: de un sistema de corresponsalías que (como el de *La Nación* o *La Prensa*) constituye un medio de internacionalización de nombres y textos; de la inercia y jerarquización de circuitos comerciales de larga duración; del despliegue simultáneo de una industria editorial y una producción artística en busca de mercados, entre otros.⁴¹ Y

si a pesar de ello la comparación con otros centros como Buenos Aires o Rosario no hace más que redoblar la sensación de asincronía, lo cierto es que los defasajes temporales parecen muy tributarios de la participación *en*, o retracción *de*, ciertos circuitos.⁴²

Cuando en 1917 Octavio Pinto emprenda –merced a la beca provincial– su viaje europeo, su paso por París será el prólogo de un intenso andar por Madrid, Ávila, Segovia, Santillana del Mar, Mallorca y Tánger. Probablemente seguía con esto las indicaciones enfáticas de Gálvez en *El solar de la raza*, el influjo del pequeño boceto de *La Batalla de Tetuán* de Fortuny o del *Paisaje de las Baleares* de Rusiñol, ambas exhibidas en las salas; acaso los recorridos de Bermúdez y Bernaldo de Quirós (sus competidores en el Salón de 1916) y las facilidades abiertas por la revista *Nosotros* en suelo madrileño. Era, en todo caso, una ruta muy contemporánea dentro de cierto universo, y dialogaba intensamente con un momento cultural de la ciudad. Un ciclo breve (una *estructura transitoria*, como sugiere Moretti) en el que mirar a España pudo ser mirar al presente (como lo sería luego durante la guerra civil) porque ciertos núcleos precisos pero poderosos de la cultura española ofrecían la vía de una sincronización cultural, de una participación en circuitos más vastos y de la reconsideración del pasado, del paisaje y de las sociedades locales y regionales.⁴³ Y entre esos núcleos fue ante todo el madrileño –con sus Grecos y Castillas, con su santa y su espiritualismo místico, con su infinita meseta, de cuya aridez surgían estilos e ideas– el que a través de viajes y de libros, de cuadros y de diarios, de simpatizantes y devotos, pareció confirmar algo central en un momento muy oportuno: que si, en lugar de eludirlo, se saldaban cuentas con un *negro* pasado, de la *dolorida España* –como de la disminuida Córdoba– podía salir algo mejor.

A fuerza de asincronías y contradicciones en el mismo plano temporal, es probable que la búsqueda local haya conducido, sin embargo, en sentido inverso al 98 español: de la *región etérea* a la *región sensual*, dominada menos por la búsqueda del *carácter* regional o nacional que por la voluntad de captar las singularidades más exteriores del paisaje y de las luces. O, para decirlo de otro modo, más cerca de la poesía

altamente sensorial de San Juan de la Cruz que de sus coloquios místicos con Santa Teresa.

Notas

* Este trabajo debe mucho a las observaciones efectuadas y los materiales facilitados por Romina Otero y Marta Fuentes, a quienes cabe un agradecimiento fundamental. Una versión anterior fue discutida en el Programa de Historia y Antropología de la Cultura del IDACOR CONICET-UNC, por lo que también agradezco a mis demás compañeros la lectura y la constancia.

¹ *Modernismo* remite aquí genéricamente a un conjunto de movimientos, redes y propuestas estéticas del giro de siglo que, sin ser homogéneas, comparten su anti-academicismo, con el que identifican lo *nuevo* de su arte, su voluntad de renovación correctiva, en general notada nacionalmente, y su deseo de autonomía del arte y el artista. En el ámbito literario, alude mayormente a la intersección entre el modernismo dariano y el *noventay ocho* español (dentro del cual pocos, Valle Inclán por ejemplo, avanzarán en aquel estricto sentido); en el pictórico, interesan aquí especialmente dos vertientes: una marcada por el impresionismo de cuño francés e involucrada en el esfuerzo de sofisticar la representación mediante el estudio de luces y reflejos y la experimentación de la pincelada suelta (en la dirección de algún Rusiñol y el Sorolla más conocido); otra que desplaza los motivos de la representación, privilegiando la pintura del *carácter* regional o nacional sobre la indagación naturalista del paisaje (al modo de Zuloaga o Valentín de Zubiaurre). Una noción tan hospitalaria no puede excluir, aunque no sea central para el artículo, las vertientes decorativistas al estilo de Anglada Camarasa o Gaudí, o el simbolismo de Rusiñol. Sobre el modernismo literario, ver: Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Bogotá, FCE, 2004. La referencia al impresionismo en: Ernst Gombrich, *Historia del Arte*, Madrid, London, Phaidon, 2009, p.536. Sobre Rusiñol, Ramón Casas y el modernismo catalán, ver: Cristina Mendoza, “La pintura” y Quílez y Corella, “Obra gráfica: dibujos”, ambos en: *El modernismo en las colecciones del MNAC*, Barcelona, MNAC, 2009.

² Se precisaría más saber y pericia para avanzar en la atribución iconográfica, pero sin duda podría tratarse de un encuentro en las proximidades de Segovia y sus ríos; tal vez una representación muy libre de la ermita de San Frutos, tal vez algún preciso convento o monasterio reformado.

³ Bermúdez envió allí *Castilla la vieja*, cuya descripción por Gálvez subraya el influjo temático y formal del maestro antes que desmentirlo, aunque lo subordine a una cierta “ semejanza espiritual”: “Varios hombres y mujeres del pueblo, con sus trajes campesinos, se hallan agrupados en una colina. Detrás de una hondonada, cerrando el horizonte, se extiende un miserable poblachón al que circundan, pardas y desoladas, las tierras de Castilla. El cuadro está pintado a la manera de Zuloaga. El asunto, la composición, el colorido, todo en el cuadro de Bermúdez es zuloaguesco”. Manuel Gálvez, “El Salón de 1912”, en: *La vida múltiple (Arte y Literatura: 1910-1916)*, Buenos Aires, Soc. Cooperativa Nosotros, 1916, p.39. Ya en 1913,

Bermúdez obtuvo un Premio Adquisición en el Salón Nacional, algo que presumiblemente favorecieran tanto la calurosa campaña de Gálvez como la elección de un motivo nacional más convincente: *El poncho rojo*. Ese mismo año presentó una exposición individual en Buenos Aires, y en 1915 fue uno de los artistas que obtuvo medalla de oro en la Exposición Internacional de San Francisco, California (además de O. Pinto, V. de Zubiaurre, F. Fader, entre otros). En lo que hace a Zuloaga (1870-1945), siendo de origen vasco, había logrado establecer su estudio en París en la década del noventa, retornando periódicamente a España, al taller de cerámica de su tío Daniel en Segovia, primero, y luego de 1914 a su propia casa-estudio en Zumaya, País Vasco.

⁴ Sabríamos luego que ya Gálvez había marcado la impronta zuloaguiana de la *Santa Teresa de Jesús* y de *Procesión en Segovia* en ocasión de la muestra de 1913. Allí, sin embargo, las señala como excepcionales frente a las obras que muestran la mayor independencia de Bermúdez, y la propia *Procesión* le parece no participar de la “España negra” que cautiva al pintor vasco. Manuel Gálvez, “La España de Bermúdez”, en: *La vida múltiple...*, op.cit., p.69. También lo haría luego *La Nación*, Buenos Aires, 26 de mayo 1916. Varios años después, Ricardo Rojas contrastará ese momento zuloaguesco de Bermúdez, en el que incluye a la *Santa Teresa*, con la exposición realizada en Witcomb en 1923, que lo mostraría “en plena posesión de su personalidad” y ejercitando la renovación de un fondo tradicional indígena-criollo ligado al noroeste argentino. Ricardo Rojas, “La obra de Jorge Bermúdez”, en: *Witcomb. Memorias de una galería de Arte. Archivo Witcomb 1868-1971*, Buenos Aires, Fundación Espigas, Fondo Nacional de las Artes, 2000, pp.211-214.

⁵ Sobre *Las manos del Greco* (1921) y Brandán Caraffa, cordobés antes reformista y luego vanguardista, afecto a la madrileña Peña de Pombo capitaneada por Gómez de la Serna, ver: Fernando Rodríguez, “Alfredo Brandán Caraffa. Un moderno intenso en la escena cultural reformista”, en: Ana Clarisa Agüero y Diego García (eds.), *Culturas Interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, La Plata, Al Margen, 2010.

⁶ Azorín, “El tricentenario del Greco”, en: *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Losada, 1943, [1913], pp.115-116.

⁷ Las referencias son incontables y la multiplicidad de vínculos irrepresentable. Consignemos de momento la Santa Teresa invocada en: las *Prosas Profanas* de Darío (1896), la ruta y la ciudad de Ávila que estimulan *La Gloria de Don Ramiro* de Larreta (1908), los *Campos de Castilla* de Machado (1912 y 1917), la *Castilla* de Azorín (1912), *El Greco o el secreto de Toledo*, de M. Barrés (1912); y, atando pictóricamente varios cabos, los retratos con paisaje atelonado que Zuloaga realiza de Larreta ante Ávila (1912, expuesto en el Museo de Arte Español Enrique Larreta de Buenos Aires) y de Barrés ante Toledo (1913/14, Musée Lorrain, Nancy).

⁸ Decretos 5481 y 6777, Serie A, *Compilación de Leyes, Decretos y Demás Disposiciones de carácter público dictadas en la Provincia de Córdoba*, MG, 1915; reproducido también en el *Catálogo Oficial ilustrado del 1º Salón Córdoba*, Córdoba, 1916.

⁹ Deodoro Roca, Memoria elevada al Ministro de Gobierno, Dr. Agustín Garzón Agulla, por el Director del Museo Provincial, 31/3/1917, Archivo de Gobierno de la Provincia de Córdoba; *La Nación*, Buenos Aires, 26 de mayo de 1916.

¹⁰ El Segundo Salón, previsto por Roca, no se realizó. Pudo incidir en esto la reformulación de la CPBA durante la gestión de Loza, que implicaba la entera delegación del evento al museo.

¹¹ Introducción de Juan Gualberto García al proyecto de Salón de Córdoba, Decreto 5481, op.cit.

¹² El reglamento de la Exposición Anual de Bellas Artes es parcialmente transcrito en “Comisión Nacional de Bellas Artes. La exposición de este año”, *Los Principios*, Córdoba, 11 de febrero de 1913. En cuanto al Salón de Córdoba, el recorte se hacía en el artículo 21, que mantenía empero la imposibilidad de discernir los premios principales a extranjeros. Acaso para contrarrestar la restricción, se instituía un premio llamado “Córdoba”, destinado a todos los artistas establecidos en la ciudad desde al menos un año antes.

¹³ Nos referimos a las salas de pintura, módulo principal de un proyecto mayor nunca concluido.

¹⁴ Los tres últimos, jurados de Escultura, Artes Decorativas y Pintura, respectivamente. Pedone debió ser uno de los que vieron limitadas sus chances por el Art. 21.

¹⁵ Marta Fuentes, “Tres nuevos nombres en escena. Primeros registros de Malanca, Pedone y Vidal en la prensa local (1910-1920)”, capítulo de tesis de maestría en curso. Merece anotarse que, en el caso de Bermúdez, la obra reproducida en el catálogo no fue la ganadora sino *Procesión en Segovia*.

¹⁶ Curiosamente, Fader, antes parte de Nexus y afinado ese año en Córdoba, estuvo ausente. Gómez Clara había sido convocado en 1915 a asumir la dirección de la Academia de Bellas Artes en lugar de Caraffa (cuya ausencia no debió ser ajena a sus desavenencias con Cárcano), para lo que retornó de Europa. Participaron también en el Salón, entre otros, C. del Campo, E. Bertótle, E. Centurión, A. Benítez, A. Malinverno, E. Pettoruti, L. Cordiviola y J. Fioravanti.

¹⁷ Marta Fuentes, “Tres nuevos nombres...”, op.cit; Juan Kronfuss, “La exposición artística de Córdoba”, *Revista de Arquitectura. Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Buenos Aires, n° 6, 1916.

¹⁸ Esta movilización propiamente artística marca una distancia efectiva entre este evento y, por ejemplo, la apertura de las salas en 1914; momento en que un ingente envío de obras del MNBA vino a agregarse a la breve colección, pero en el marco de un acto dominado por políticos y funcionarios ilustrados.

¹⁹ Manuel Gálvez, “Octavio Pinto”, en *La vida múltiple...*, op.cit. Acaso vaya en desmedro del señalamiento de Gálvez el advertir que lo mismo diría entre 1915 y 1916 respecto de Bermúdez y la pampa.

²⁰ En Tucumán se urdían proyectos similares en la gestión Padilla, orientados tanto a los textiles como a la alfarería, cuyos argumentos fueron expuestos por Ricardo Rojas en “Artes decorativas americanas”, *Revista de Arquitectura. Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, n° 4, Buenos Aires, 1915. Respecto de los textiles, el paralelo es señalado por Clemente Onelli, *Alfombras, tapices y tejidos criollos*, Buenos Aires, Imprenta de Guillermo Kraft, 1916.

²¹ Ver, por ejemplo, “La exposición nacional de arte. Su inauguración”, *La Nación*, Buenos Aires, 8 de mayo de 1916, donde se señala como “nota sobresaliente”, “pintoresca y de carácter” la exposición de los tapices. Sobre la colección de las carmelitas y las catalinas, ver Andrea Jáuregui y Marta Penhos, “Las imágenes en la Argentina colonial”, en: José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva*

Historia Argentina. Arte, sociedad y política, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, tomo I.

²² *Arquitectura colonial en la Argentina*, Córdoba, Biffignandi, 1921; reunirá los relevamientos y reconstrucciones de edificios coloniales efectuados por Kronfuss entre 1914 y 1921, pero también una serie de dibujos de sillas, mesas, aguamaniles y herrajes coloniales que participan propiamente de ese mundo de oficios y bienes utilitarios que las “artes decorativas” llegaron a designar. Sobrevuelan los nombres de Riegl, Morris o Ruskin, a quien Gálvez confesará haber seguido de más en los mismos años. Merece apuntarse que Cárcano (retratado por López Cabrera) también había sido uno de los artífices de la tentativa fallida de erigir en Córdoba una fábrica de cerámica Talavera en los años ochenta, a partir de la importación de maestros españoles.

²³ Estas cuestiones fueron trabajadas con mayor detalle en: Ana Clarisa Agüero, *El espacio del arte. Una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*, Córdoba, Editorial de la Facultad, FFyH-UNC, 2009; y “Coleccionismo estatal, mercados del arte y contacto cultural: la colección plástica de la Provincia de Córdoba entre 1911 y 1930”, en: María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (coords.), *Travesías de la Imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, UNTREF-CAIA, 2011, Vol. I. Respecto del importante envío de 1914 por el MNBA (cuya efectiva exposición e incidencia en términos de cultura visual está aún por estudiarse), ver el primero de esos textos. Para una lectura diferente, ver: María José Herrera, “El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943”, en: María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (coords.), *Travesías de la Imagen, Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, UNTREF-CAIA, 2012, Vol. II.

²⁴ Ver Decreto sobre el crecimiento de la Sección de Bellas Artes, 20/3/12, *Compilación de Leyes...*, op.cit., 1912, pp.133 a 135. Reproducido en: Ana Clarisa Agüero, “Coleccionismo estatal...”, op.cit., pp.268-269.

²⁵ La mayor parte de Sorolla del MNBA provino de la donación de colecciones particulares crecidas en la coincidencia entre auge agroexportador y consolidación de Buenos Aires como mercado para el arte español. En vísperas del centenario, Sorolla era la firma más preciada de ese origen; luego, debió competir aquí como lo hacía en España o EEUU con la figura de Ignacio Zuloaga, verdadero vencedor del evento, y en parte trascender una vez más como uno de los dos *partidos* de la pintura española (según los escritores del '98, el luminoso, alegre y frívolo frente al oscuro y hondo del vasco). Merced a José Artal (que sería *marchand* de ambos), Zuloaga tuvo un espacio propio en la Exposición del Centenario, donde se mostraron más de treinta obras y se vendió a la CNBA sus *Brujas de San Millán*, a más de varias telas a particulares; el notable decorativismo de Anglada Camarasa y el impresionismo de Mir fueron otras de las presencias que generaron interés y eventualmente controversia; Sorolla estuvo oportunamente ausente en el momento de la avanzada de su público contrincante. Ver: María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006; y “Terreno de debate y mercado para el arte español contemporáneo”, en: Yayo Aznar y Diana Wechsler, *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005; también Rodrigo Gutiérrez

Viñuales, “El 98 y la ‘reconquista espiritual’ de América a través de la pintura de Ignacio Zuloaga en la Argentina”, en: M. Padrón (comp.), *VIII Congreso Internacional de Historia de América* (1998), AEA, 2000.

²⁶ En ausencia de un acervo documental propio de las salas en esos años, la documentación extra-artística es dispersa e incompleta, y sólo recientemente ha comenzado a ser cruzada la serie artística. El trabajo efectuado en este sentido por el Área Colección del MPBA es invaluable.

²⁷ Rusiñol participó de los festejos del Centenario en Buenos Aires, donde expuso fuera de concurso y vendió su *Otoñal* a la CNBA. Luego viajó por el país y redactó en esos meses su ácido –y en muchos puntos agudo– *Un viaje al Plata*, Madrid, Prieto y Compañía editores, 1911. El 6 de octubre de 1910, *Los Principios* de Córdoba reproduce la resolución.

²⁸ Cabe apuntar la distancia cromática de la obra de Rusiñol respecto de su serie de jardines de inspiración simbolista, por lo demás indisociables de la tradición literaria con la que dialogaban. Respecto de Pinto, ver: Adelina Pinto, *Ensayo biográfico de Octavio Pinto*, Córdoba, Dirección General de Publicaciones de la UNC, 1973, p.23; y Manuel Gálvez, “Octavio Pinto...”, op.cit.

²⁹ Museo Castagnino, “Jorge Bermúdez”, documento electrónico:

<http://www.museocastagnino.org.ar/coleccion/bermudez.html>, acceso 9 de julio de 2011. El MNBA posee *Gallero viejo*, fechada en 1914 y parte de una serie iniciada a su retorno, y *El Poncho rojo*, elogiada por Gálvez durante el salón. MNBA, “Gallero viejo”, documento electrónico: http://www.mnba.org.ar/obras_autor.php?autor=24&opcion=1, acceso 9 de julio de 2011; y “El poncho rojo”, documento electrónico: <http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/6161>, acceso 1 de febrero de 2014.

³⁰ El argumento repetía así en la exposición individual el del año anterior respecto de *Castilla la vieja*. Respecto de las representaciones locales y extranjeras de la ciudad, reenviamos a Ana Clarisa Agüero, *Local/nacional. Córdoba: cultura urbana, contacto con Buenos Aires y lugares relativos en el mapa cultural argentino (1880-1918)*, Córdoba, Tesis doctoral defendida en la FFyH-UNC en 2010 (mimeo).

³¹ Francisco Calvo Serraller, “Sorolla y Zuloaga, luz y sombra del drama moderno de España”, en: *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998; Baldasarre, María Isabel, “Terreno de debate...”, op.cit.; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El 98...”, op.cit.

³² La referencia a Unamuno, en: María Isabel Baldasarre, “Terreno de debate...”, op.cit.

³³ Gálvez había introducido así a *El Solar de la raza*, Buenos Aires, Dictio, 1980 [1913], p.18: “todo libro sobre España, hondamente español, escrito por un argentino, será un libro argentino”. Sobre el nacionalismo y el hispanismo de Gálvez, ver: Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002; y Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

³⁴ Sin tener mayores precisiones sobre el Marqués de Rochefort-Lucay, tercer jurado de la categoría Pintura, apuntamos que parece ser el sucesor de un francés exiliado

luego de los sucesos de la Comuna de París (primero en Cuba), fallecido poco antes.

³⁵ La integraban también el señalado marqués, Hugo del Carril, Ernesto Gavier y José Martinoli, y en las sesiones debieron participar –aunque sin voz más allá de sus propias secciones– los demás jurados de admisión. Aunque en parte estos repetían los nombres de la comisión, cabe consignar, a más de a Camilloni, a Deodoro Roca en la de Escultura, probablemente el miembro electo por los artistas.

³⁶ Aunque ambas vertientes se despliegan en asiduo contacto con el centro parisino, éste desempeña un papel regulador muy diferente en cada caso; ya en terreno español, Barcelona y Madrid, respectivamente, serán los polos decisivos de cada una de ellas, en parte por el influjo de la formación literaria *noventayochista* sobre el segundo y aunque esto no tuviera inmediata traducción en exposiciones y ventas (Zuloaga, por ejemplo, conquistó más velozmente Buenos Aires que Madrid, donde sólo pudo efectuar una exposición individual en la década del veinte).

³⁷ Julio Carri Pérez, “Al margen de un libro nuevo. ‘El mirador de Próspero’”, *La Quincena Literaria -LVI*, 28 de diciembre de 1913.

³⁸ Hemos desarrollado esta idea en detalle en el capítulo V de la mencionada tesis doctoral.

³⁹ C. del Campo, “Discurso del Dr. Cupertino del Campo, Director del MNBA”, en: *Museo Provincial. Antecedentes. Ceremonia de la inauguración de las salas de Pintura de 1914*, Córdoba, La Italia, 1916.

⁴⁰ Sobre el neocolonial como modernismo, ver: Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, FNA, 2000. Sobre los becarios cordobeses: Romina Otero, “Travesías I (1923-1926)”, Córdoba, mimeo, 2013.

⁴¹ Porque si desde fines del siglo XIX Buenos Aires llegará a convertirse en el principal comprador de arte español fuera de España, también Argentina constituye entonces uno de los principales mercados para la producción editorial española. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política*, México, FCE, 1989; Gustavo Sorá, “El libro y la edición en Argentina. Libros para todos y modelo hispanoamericano”, *Políticas de la memoria*, 10/11, Buenos Aires, 2011.

⁴² Ana Clarisa Agüero y Diego García, “Introducción”, en: *Culturas Interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, La Plata, Al Margen, 2010.

⁴³ Franco Moretti, *La literatura vista desde lejos*, Barcelona, Marbot, 2007.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Agüero, Ana Clarisa; “Las manos del Greco. Arte y cultura de Córdoba en 1916”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). No 4 | Año 2014.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=132&vol=4